

PENSAR A PALAVRA QUE ESCAPA DA PÁGINA E SE INSTALA NA TELA: UMA ANÁLISE DE *TODOS OS RIOS* (1989), DE LEONILSON, A PARTIR DA SEMIÓTICA SINCRÉTICA

TEIXEIRA, Laura Moreira¹

RESUMO: Este artigo propõe um estudo das teorias semióticas sincréticas segundo Teixeira (2004), Fiorin (2009) e Floch (1986), que, com base em Hjelmslev (1975) e Greimas (1979), analisam obras formadas por múltiplas linguagens. Conforme Fiorin (2009), as semióticas sincréticas constituem um único todo de significação, com um conteúdo expresso por diversas linguagens. A teoria será aplicada à análise do quadro *Todos os rios* (1989), de Leonilson, artista brasileiro que integrou imagem e palavra escrita em sua produção, criando um diário visual-poético. A análise separará os textos visual e verbal, a fim de identificar homologações entre essas linguagens. Ressalta-se que a presença de material visual e verbal não configura necessariamente mensagens distintas, mas manifestações de uma mesma forma de expressão. Busca-se verificar se cada linguagem, de modo autônomo, apresenta regularidades formais e homologáveis, revelando uma dupla gramática poética ancorada nas estruturas profundas do discurso artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; Sincretismo; Homologação; José Leonilson; Todos os Rios

TO THINK THE WORD THAT ESCAPES THE PAGE AND SETTLES ON THE CANVAS: A SYNCRETIC SEMIOTIC ANALYSIS OF *TODOS OS RIOS* (1989) BY LEONILSON

ABSTRACT: This article presents a study of syncretic semiotic theories based on Teixeira (2004), Fiorin (2009), and Floch (1986), drawing on the works of Hjelmslev (1975) and Greimas (1979), who analyze artworks formed through multiple languages. According to Fiorin (2009), syncretic semiotics

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara. Bolsista Capes-DS (“O presente trabalho foi realizado com apoio da coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.”) laura.amtb@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7788-2406>

constitute a unified whole of meaning, with a single content expressed through different modes of manifestation. The theory will be applied to the analysis of *Todos os rios* (1989) by Leonilson, a Brazilian artist who combined images and poetic written text, creating a kind of artistic diary. The analysis will separate the visual and verbal texts to identify possible homologations between these languages. The presence of visual and verbal material does not necessarily imply distinct messages, but rather manifestations of the same expressive form. The aim is to observe whether each language, in its autonomous level, produces formal and homologous regularities that reflect a double poetic grammar rooted in deep structural levels.

KEYWORDS: Semiotics; Syncretism; Homologation; José Leonilson; Todos os Rios

Introdução de um problema

As artes visuais e o texto verbal sempre ocuparam espaços concomitantes, assim como se contaminaram constantemente, malgrado a falta de atenção teórica de tal fenômeno, que, de fato, vem sendo suprida nos últimos anos a partir de diferentes pontos de vista teóricos, tais como os estudos intermídias e a Semiótica. Pensem, em um primeiro momento, na organização de museus, sejam eles pequenos museus de arte contemporânea ou famosos e respeitáveis. Uma visita despropositada a qualquer destes locais nos mostrará que, tradicionalmente, é comum a composição: obra + etiqueta. Por outras palavras, as obras que preenchem as paredes dos museus e as instalações dispersas costumam contar com etiquetas ao seu lado, as quais podem constar informações básicas, tais como, dimensões, ano de produção, material e autor, assim como podem exibir um texto de apresentação quer histórica ou de apreciação de sua qualidade estética e o motivo que a torna relevante e representativa de determinado modelo de História da Arte (TEIXEIRA, 2004, p.231).

Com efeito, como muito bem notou Teixeira (2004), esta união quadro-legenda não seria um conjunto que representasse a relação entre linguagens, não chegando a se tornar uma **unidade sincrética**. O espectador pode – e provavelmente vai – associar mentalmente quadro e legenda, isto é, texto visual e texto verbal, da mesma forma que irá sincrétizar as informações de tal forma que a pintura tomará dados verbais e incorporá-los-á, passando então a significar não apenas pelas suas qualidades intrínsecas e particulares, mas também pelo que a está a envolver, ou seja, pelo sentido a mais que o texto verbal lhe confere (TEIXEIRA, 2004). À vista disso, percebemos, que quanto se complementam, trata-se de textos distintos e

autônomos, em certa medida, já que a pintura poderá ser analisada sem o acréscimo do verbal, assim como sua legenda poderá ser meramente um verbete de dicionário que não carece da reprodução pictural.

Outro exemplo da relação texto visual e texto verbal seria o famoso catálogo. Ainda conforme Lucia Teixeira (2004, p.231), “há, nesse caso, um padrão mais ou menos fixo de textualização, que inclui a reprodução de algumas obras, um texto de apresentação, geralmente escrito por um curador ou crítico, alguns dados sobre o artista, bem como sobre o espaço da exposição”. No catálogo, ainda mais do que na etiqueta, existe uma certa autonomia dos elementos, que poderiam constar em outros suportes, como o texto jornalístico. No entanto, o que Teixeira (2004) propõe é que, tal autonomia, se perde na afirmação de unidade do conjunto, mesmo que se preserve devido à força da reiteração que obtém pela repetição de procedimentos formais ou de conteúdos, ou devido à possibilidade de confronto discursivo dos eventuais choques e contestações que uma manifestação faça à outra.

Esses dois exemplos demonstram, ao longo da História, a relação de cumplicidade entre texto visual e texto verbal. Conforme Leo Hoeck (2006, p. 168, apud BECK, 2019, p.14) “Literatura de arte e comentário de arte instituem, de maneira mais ou menos explícita, relações entre texto e imagem”. Esse ponto de vista, se liga tanto aos apontamentos feitos acima, quanto à consideração de Briony Fer (1998, apud BECK, 2019), de que o espectador, quer entendido ou não de Artes, reflete sobre o que vê por meio da linguagem verbal. Deste modo, a etiqueta, o catálogo, o texto crítico vêm como auxiliar na leitura visual em muitos momentos.

Antes de prosseguir o debate, deixamos para o final a primeira e mais corriqueira união: obra e seu título. Com efeito, em muitos casos, o título de determinada obra é o fator chave que nos faz interpretar a imagem na tela, antes mesmo de etiqueta, catálogo e texto crítico. Vários exemplos podem ser dados desde as antigas representações, como “Escola de Atenas” (1509-1511), de Rafael Sanzio (1483-1520), que nos dá a identidade daqueles que estão sendo representados; ou representações mais modernas, especialmente no âmbito dos movimentos de Vanguarda e que trabalham com o abstracionismo, como “Macieira em flor” (1912), de Piet Mondrian (1872-1944).

A partir, então, dessa questão da relação obra + título, começamos a delinear o problema aqui proposto: como se comporta esta relação inserida no seio do próprio trabalho artístico? Ou seja, como se estabelece a relação quando a palavra surge na tela integrando, assim, diferentes

linguagens em uma única unidade formal? Ficará clara em seguida, a razão pela qual a relação imagem e título inicia o debate aqui proposto.

Um dos casos mais famosos desta problemática é a obra de René Magritte (1898-1967) *La trahison des images* (1929), que ficou conhecida como “*Ceci n'est pas une pipe*”. Como sabemos, essa pintura retrata, sob um fundo branco, um cachimbo e a frase abaixo deste “isto não é um cachimbo” (em sua tradução). Neste espaço propriamente da pintura, uma imagem e uma frase se conjugam. Segundo Beck (2004) o que ocorre com *A traição das imagens* (1929) é digno de atenção. A frase, talvez por ser claramente legível na imagem, acaba sendo utilizada para nomeá-la e, de fato, poucos são aqueles que identificam rapidamente a obra caso dissermos seu título original, mas são muitos os que imediatamente se lembram do cachimbo flutuando quando dizemos “isto não é um cachimbo”. “Esse fenômeno é interessante, pois parece indicar uma redução do impacto que as palavras – apresentadas em um lugar onde não se espera por elas – causam” (BECK, 2004, p.18). À vista disso, a adoção das palavras como título da obra parece ser, segundo Beck (2004), uma estratégia de aceitação destas, já que a presença de palavras nos títulos das obras é bastante comum, diria até natural. “O deslocamento de palavras de uma obra para o título explicita uma dificuldade na apreensão de palavras num espaço predominantemente visual. No caso de uma pintura, a dificuldade é de apreensão enquanto elemento pictural” (BECK, 2004, p.18-19). Esta verbalização sobre o que é visto pode responder à pergunta “o que é isto que vemos?”, e só respondemos tal indagação dando nome àquilo que reconhecemos.

Com o que vem sendo exposto até aqui, percebemos, da mesma forma que Foucault percebeu em seu estudo sobre o quadro de Magritte, que o sistema de representação verbal e o sistema de representação visual dividem o espaço da tela de Magritte causando contradição. E esta contradição existe e se dá devido ao fato destes sistemas serem entendidos historicamente de maneira distinta e separada. Ademais, a distinção entre eles consiste nos mecanismos de operação de cada um, assim como no tipo de relação que estabelecem com o mundo e com os indivíduos (BECK, 2019).

A princípio, ambos os sistemas são entendidos como sistemas de signos. O “signo imagem” é utilizado no sistema de representação visual, enquanto o “signo palavra” é utilizado no sistema de representação verbal. Afora o fato de ambos serem distintos, a forma como operam também é. A palavra opera pela diferença, pois como afirma Saussure, o signo linguístico é arbitrário, ou seja, não há razão para “árvore” ser denominada de tal forma; ao

passo que o signo visual opera pela semelhança, ou seja, seriam signos naturais e isso quer dizer, pela concepção clássica, que são assim denominadas, por serem o que as coisas são.

Sabemos que a pintura tem qualidades que lhe são próprias e que opera sobre uma materialidade específica e singular a qual é caracterizada pelos modos de ocupação de um espaço plano por meio de cores e formas. A linguagem verbal (no caso do presente trabalho, nos voltaremos especificamente para a linguagem poética) por sua vez, também conta com suas características próprias – aliteração, assonância, riqueza de imagens, versificação e ritmo. Com isso, o acúmulo de materiais sobre o espaço da pintura, ou sua tela, assim como a diversidade de intervenções nesta, pode sugerir, com efeito, uma sobreposição de recursos de linguagem, mas não faz com que a pintura deixe de se afirmar como uma unidade formal e íntegra, que se submete a um código próprio de ocupação.

Com tudo que vem sendo brevemente aqui exposto, podemos começar a delinear a problemática acima proposta para análise e uma possível solução: o estudo do texto que conjuga em si diferentes materialidades a partir da teoria Semiótica, especialmente aquela que faz referência aos textos sincréticos.

Uma teoria para uma possível solução do problema

A semiótica, em um primeiro momento, originária da semântica estrutural de Greimas e definindo-se como teoria geral do texto e da significação, ocupar-se-ia da produção de sentido de um texto através de uma metodologia que considera a articulação entre um plano do conteúdo e um plano de expressão, assim como categorias gerais de análise capazes de contemplar a totalidade de textos, não apenas verbais, mas também aqueles manifestados em qualquer materialidade; e também definir quais são as estratégias enunciativas particulares de textos concretos (FARIA; SOUSA; TEIXEIRA, 2014). Com efeito, a Semiótica faz uso de um aparato teórico consistente e que foi testado em análises textuais de obras com diferentes materialidades significantes. A partir das relações entre plano de expressão e plano do conteúdo, busca as especificidades que impõem a construção de categorias de análise para cada modo de expressão, mas sempre filiando-se a um modelo geral, o qual, conforme Teixeira (2004, p.232), “compreende o sentido de um texto como um percurso gerativo, em diferentes graus de profundidade”.

O texto, para a teoria semiótica, é toda e qualquer forma de expressão e é compreendido simultaneamente como objeto de significação e de comunicação. Outrossim, é o fato de os

textos apresentarem uma coerência interna que lhe confere tanto unidade, quanto homogeneidade. Com efeito, para a Semiótica, o uso, assim como a repetição de estratégias enunciativas, de gêneros, tipos e estilos é visto como uma *práxis*. Com isso, a *práxis* enunciativa é responsável por, segundo Fontanille (2007, apud FARIA; SOUSA; TEIXEIRA, 2014), atualizar no discurso as formas que foram esquematizadas pelo uso, e também os estereótipos e estruturas cristalizadas. Por outro lado, a *práxis* também prenuncia o surgimento de novas significações “a partir dos desvios, das subversões e das expansões dessas formas ou do emprego de novas estruturas” (FARIA; SOUSA; TEIXEIRA, p.318).

Atualmente, a semiótica tem como um de seus objetivos (e desafios) a construção de uma metodologia de análise de textos em que diferentes linguagens estabelecem relações. “Hibridismo”, “multimodalidade”, “intergenericidade”, todos esses termos apontam para a necessidade de conceituar e analisar obras que escorrem para fora de suas *práxis* encaixotadas. E o conceito de sincretismo surge, exatamente, para tentar dar conta destes textos que se formam a partir da multiplicidade de linguagens, tais como cartaz, jornal e história em quadrinhos. Conforme Faria, Sousa e Teixeira (2014, p.320), serão definidos como sincréticos os textos cujo plano de expressão é caracterizado pela mobilização de múltiplas linguagens apreendidas na mesma enunciação, ou seja, acionando várias linguagens de manifestação, estão submetidos, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação (TEIXEIRA, 2004).

O conceito de sincretismo em Semiótica se origina com Hjelmslev. No capítulo 18 de seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* o teórico aborda o fenômeno denominado sincretismo na gramática tradicional e neutralização na fonologia moderna. Segundo Hjelmslev, ocorre o sincretismo no momento em que, devido a certas condições, “a comutação entre duas invariantes pode ser suspensa” (HJELMSLEV, 1975, p.93, apud FIORIN, 2009, p.15), por outras palavras, o teórico denomina “superposição uma comutação suspensa entre dois funtivos e a categoria estabelecida por uma superposição será um sincretismo” (1975, p.93, apud Fiorin, 2009, p.17).

Greimas, por sua vez, estabelece dois tipos de sincretismo no âmbito da Teoria Semiótica. O primeiro é definido a partir da proposta de Hjelmslev anteriormente citado. É o “procedimento (ou seu resultado), que consiste em estabelecer por superposição uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, recobrindo-os com a ajuda de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne” (1979, p.374, apud FIORIN, 2009, p.30). Os termos ou categorias mencionados são os funtivos, que a depender do contexto podem ser

invariantes, superpostos, contraindo assim sincretismo. À vista disso, na estrutura narrativa, por exemplo, tem-se funtivos distintos: destinador, destinatário, sujeito do fazer, sujeito de estado, etc. O segundo tipo de sincretismo de que fala Greimas – o qual propriamente nos interessa – é o do que denomina semiótica sincrética e dá como exemplo a ópera e o cinema. Define-a do seguinte modo: “semióticas sincréticas [...] caracterizam-se pelo emprego de várias linguagens de manifestação” (GREIMAS, 1986, p.217, apud FIORIN, 2009, p.33).

Jean-Marie Floch, por sua vez, com base nas postulações de Hjelmslev, afirma que “as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com elementos que dependem de várias semióticas heterogêneas” (1986, p.218, apud FIORIN, 2009 p.35). Conforme Fiorin (2009, p.35), as semióticas sincréticas constituem um só todo de significação e, com isso, há apenas um conteúdo manifestado por distintas substâncias de expressão.

Objetos sincréticos, então,

são aqueles em que o plano de expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação (TEIXEIRA, 2004, p.235).

De modo a analisar estes objetos será fundamental considerar a estratégia enunciativa que sincretiza as diferentes linguagens utilizadas numa totalidade significante e esta análise pode tanto ser contratual ou polêmica.

Tendo isso em mente, “a primeira condição para a existência de uma semiótica sincrética é, pois, a superposição dos conteúdos, mas não a da expressão” (FIORIN, 2009, p.35). Ademais, o sincretismo não é somente de conteúdo, mas também da forma da expressão. Em textos não sincréticos corresponde a cada forma de expressão uma substância de expressão. Por outro lado, nas semióticas sincréticas propriamente ditas, há, conforme Fiorin (2009, p.37) uma superposição dos funtivos /forma da expressão 1/ e /forma da expressão 2/; ocorrendo, com isso, a fusão. Quando as diferentes formas se sobrepuarem, temos que tomar traços comuns a todas elas.

A sincretização para Floch, então, seria um mecanismo de enunciação. Caso haja uma enunciação para cada linguagem, teríamos como resultado uma linguagem ao lado da outra, sem que, contudo, se efetivasse a sobreposição da forma de expressão, como ocorre com os exemplos mencionados anteriormente da etiqueta e do catálogo. Conquanto se sincretizem na

mente do espectador, podem operar de modo autônomo. Diferentemente disso, na semiótica sincrética, ao final, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que explora uma pluralidade de linguagens de manifestação de maneira a constituir um texto sincrético (FIORIN, 2009).

A enunciação única do texto sincrético confere ao arranjo de suas partes, assim como às múltiplas manifestações de linguagem, um caráter de unidade, como afirma Teixeira (2004). Inicialmente, rejeita-se a ideia de que haveria uma enunciação para cada sistema envolvido; na verdade, o que se considera é a estratégia global de comunicação sincrética que opera o discurso manifestado (TEIXEIRA, 2004). Contudo, as metodologias de análise se diferem em cada caso, já que, quando o pesquisador está diante de uma semiótica sincrética *stricto sensu*, a investigação pode se deter em cada unidade em sua especificidade e, com isso, deve conhecer o funcionamento particular de cada uma delas. Ao mesmo tempo, todavia, o pesquisador deve analisar ao final a estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens trabalhadas em uma unidade formal de sentido. Existem, de fato, outros casos de sincretismo em sentido lato, nos quais as análises não prescindem do conhecimento total de ambas as linguagens, mas sim de uma cuja natureza significante seja capaz de mobilizar diferentes canais sensoriais, a partir da referência a um outro código e isso se fará com a exploração de potencialidades expressivas de um código base, assim como pode acolher colagem de materiais. Neste caso, trabalha-se com a perspectiva de relações entre linguagens que, apesar de estarem sobrepostas, chamam atenção para o caráter de acréscimo ou justaposição, ou seja, adição de elementos (TEIXEIRA, 2004).

No caso do presente trabalho, buscamos, no bojo do sincretismo, especificamente a relação entre a linguagem visual e a linguagem poética. Com isso em mente e a partir de Teixeira (2004, p.231)

pinturas que agregam colagens ou que constroem uma referência icônica por meio de um sintagma verbal inscrito representam manifestações de utilização múltipla de linguagens, fazendo pensar em graus de integração, que provocam diferentes modos de olhar e diversas formas de compreender e analisar (TEIXEIRA, 2004, p.231).

Klinkenberg (2000, p.234, apud Teixeira, 2004, p.232) afirma que uma das primeiras funções semânticas possíveis do discurso *pluricódigo* é a de elevar o nível de redundância global do enunciado, redundância que não é mera repetição, mas sim acúmulo, adensamento de sentidos. Conforme o autor, essa redundância não significa impreterivelmente que uma mesma informação será repetida duas vezes no discurso, uma vez graças às unidades do código *a*, no

caso do presente artigo, da obra plástica, e uma segunda vez com as unidades do código *b*, o texto verbal. “Melhor dizer que as informações veiculadas pelo enunciado *a* e pelo enunciado *b* se completam de modo a assegurar um sentido coerente ao conjunto do discurso *ab*, sentido que não será obtido pela presença apenas de um dos dois enunciados (KLINKENBERG, 2000, p.234-235, apud TEIXEIRA, 2004, p.233). Esta redundância, na verdade, pode causar, segundo Lucia Teixeira (2004), interações originais, tais como a síntese e a própria discordância.

A partir da exposição da problemática inicial e das considerações a respeito da Semiótica Sincrética, a proposta do trabalho é analisar a pintura *Todos os Rios* (1988-1989), do multiartista brasileiro e um dos grandes expoentes da década de 1980, José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), cuja trajetória pessoal, que se afia aos amores e aos desejos, acaba por mapear o retrato da fragilidade humana.

O artista e o problema que coloca

Leonilson se insere no que atualmente denominamos de “Geração 80”, uma geração de artistas surgida nos anos 80 e que acaba por ganhar destaque após a histórica mostra “Como vai você, Geração 80?”.

O início da década de 80, assim, é marcado pelo duopólio arte conceitual vs. pintura. Conforme Cassundé (2012, p.44) “o caráter intelectual dos anos de 1970 é bastante criticado e há uma reação ao hermetismo que predominava em trabalhos ‘cabeça’ [...]. A pintura que raiava na Europa através de movimentações na Alemanha e Itália se anunciaava também pelo Brasil.” O que passou a ser visto, então,

eram pinturas com uma indefinição ideológica traduzida metaoricamente pelas imagens que predominavam sobre as telas. Temas do cotidiano, do *mass media*, de histórias em quadrinhos, objetos de consumo banais, pintados sobre telas de acabamento precário e sem a preocupação do uso do chassis.

O que predominava era um interesse renovado pela pintura, mas uma pintura que por sua vez era descompromissada com a noção da própria pintura convencional, ao não se prender com temas, técnicas, estilos e tendências convencionais (RESENDE, 2012, p.11).

As obras reagiam ao hermetismo da arte conceitual nos anos 70 e, a partir da citação acima podemos ver o caráter sincrético de muitos dos trabalhos apresentados na mostra que

trabalharam com a história em quadrinhos, a colagem e, no caso de Leonilson (eleito para o trabalho), a linguagem poética ao longo de sua carreira, especialmente após 1988.

Antes de adentrar na análise da obra selecionada, acreditamos válido e importante apontar alguns aspectos da obra de Leonilson que iluminarão o estudo a seguir. Conforme Maciel (2012), a obra se constitui como um grande inventário de coisas, assim como de memórias e de experiências do próprio artista e de seu tempo. Deste modo, funciona de modo simultâneo como uma autobiografia e como um painel político-cultural da década de 70 até o início dos anos 90 do século XX (nos focaremos, todavia, no primeiro aspecto). Conforme a estudiosa, os trabalhos, muitas vezes funcionam como registros de um presente coletivo, de um contexto histórico que se modulou pelo ritmo do próprio cotidiano. O conjunto de obras, assim, apontam para o fato de que Leonilson não construiu apenas uma narrativa íntima de sua vida, mas também acabou por registrar os dias e os acontecimentos vivenciados pelo país.

No que diz respeito à subjetividade dos trabalhos, Lisette Lagnado (apud CASSUNDÉ, 2012, p.56) afirma que Leonilson conseguiu trazê-la para o campo da arte, e, através dela conseguiu alcançar questões existenciais muito importantes. O artista fala a partir de suas próprias experiências. Partindo destas, através de sua poética, eleva questões particulares e as desdobra em temas universais criando identificação no espectador. E essa dinâmica se estabelece graças à palavra; esta vem a construir paisagens interiores e exteriores. Como em uma epifania, uma voz carregada de poesia e que ecoa uma busca se revela. Ademais, esta voz é regida pela tensão entre a imagem e a palavra. A obra de Leonilson apresenta a voz do sujeito solitário que busca e deseja (LAGNADO, apud CASSUNDÉ, 2012).

Diversos recursos manipulam a crueza da escrita, em muito lapidada por um teor poético fluente, regido por uma sedução literária e domínio preciso da palavra. Leonilson rege um discurso de um tempo, a fala de uma busca, o antirregozijo do não encontro, da não satisfação romântica que direcionou uma fala, um posicionamento, uma atitude (CASSUNDÉ, 2012, p.57).

Outro aspecto importante é o fato de que a obra do artista se engendra a partir da ideia do catálogo.

O sujeito que observa o mundo a partir de dentro de si e em relação ao outro como se investigasse a sua própria prática artística através de experiências vividas, de sua coleta de dados que se materializa em uma obra. Uma obra que parte do “eu” para a compreensão

maior de mundo. Uma obra que se materializa como um grande “catálogo” composto pela ideia de taxonomia da própria memória nas amizades, nas palavras, nas emoções e frustrações (RESENDE, 2012, p.23).

No processo de catalogação ou arquivamento do eu uma das metáforas que mais serviram ao artista foi a da geografia juntamente com a topologia do corpo, ou seja, observamos no corpo de obras mapas, globos, rios, caminhos, trajetos, arteriais, vias, órgãos, cidades, desejos, como lista Resende (2012). Todas essas vias constituem a cartografia do desejo ou “cartografia do afeto” de Leonilson; ademais, o termo “via” se revela chave, pois são estas que guiam o que denominaremos de “eu-lírico” até o outro. Em sua investigação taxonômica do mundo, a palavra entra como agente processual, já que é por meio dela que se compõe o inventário regido pela identificação, observação e classificação.

O mapa, aspecto que será aqui analisado mais detidamente, constitui-se a partir de uma combinação de palavras, sinais, linhas, pontos, desenhos e traços, e claro, vias que desembocam em quiçá, novas vias. *Todos os rios* (1989) (obra que será aqui estudada) apresenta uma lista toponímica e indicações geográficas de rios brasileiros; outras obras como *Ianomami-Iguaçu* (1988) e *Liberté, Egalité, Fraternité* (1988) apresentam também cidades brasileiras, mapeamento de vulcões e regiões evidenciando o apreço do artista por “esses diagramas abertos, reversíveis, cheios de caminhos que se bifurcam e se ramificam em multiplicidade” (MACIEL, 2012, p.34).

Conforme Adriano Pedrosa (2014, apud MATTOS, 2021, p.109), Leonilson era fascinado por mapas e paisagens. Em suas viagens, costumava indicar em seus desenhos, no canto superior da folha, abreviações dos nomes dos lugares nos quais se encontrava: BRU, AMS, NYC, SP, RIO. Contudo, o artista não se contentava apenas em cartografar o plano geográfico das cidades ou rios, mas, sobretudo (talvez), os seus sentimentos, tais como o desejo, a dor, a solidão (Mattos, 2021). Com isso, essa sua necessidade de viagem, de migração dentro do Brasil, mas também fora de seu eixo (Madrid, Milão, Munique, entre outros), acaba por construir um “diário de bordo”, pelas palavras de Mattos (2021, p.112), “de paisagens exteriores e interiores, que passam por cidades dentro de seus ventrículos e voltam aos afluentes de rios que carregam sua língua, sua fala, seus amores”.

Não é por acaso que alguns mapas se misturam com o próprio corpo humano, que pode ser visto em contraposição ou complemento ao mapa: é o corpo que habita, ocupa, transita ou é representado pelas geografias. Aqui, vemos Leonilson traçar cartografias pessoais e

corporais, por meio de mapas e paisagens que são cheios de trilhas e caminhos, lagos, mares e oceanos, rios e seus afluentes, cidades e suas ruas, montanhas e vulcões, desertos e abismos, pontes e pontos cardeais, que às vezes se confundem com veias, artérias, órgãos, ossos, bocas e membros (PEDROSA, 2014, p.22).

Tendo tais apontamentos em mente, compreenderemos mais facilmente a obra *Todos os rios* (1989), que, com efeito, engloba quase todas as características apresentadas até aqui: o apreço pela catalogação, pela cartografia fluvial e do desejo, o caráter migratório do artista, o trabalho com a subjetividade e, principalmente, a homologação entre texto visual e texto verbal são aparentes na obra.

A obra e a análise

Conforme Cassundé (2012, p.47) “a grande evocação de sua obra é a busca do complemento. Uma voz em primeira pessoa, um ‘eu’ evocando um ‘nós’, seja ele objeto amoroso ou simplesmente o espectador diante da obra”. Tais características são facilmente observadas em *Todos os Rios* (1988-1989). Esta obra marca um período de transição na obra de Leonilson. Diferentemente de sua fase inicial marcada, conforme Cassundé (2012, p.41), por uma “pintura leve e descontraída, de traços soltos e cores alegres”, vemos a tela agora um pouco mais difusa e opaca. O artista faz um trabalho um pouco mais aguado da tinta acrílica chegando até mesmo a dar a esta características de aquarela.

Após esta breve leitura superficial de um primeiro impacto visual, e partindo da orientação de Teixeira (2004), a análise começará pela identificação dos diferentes códigos utilizados no texto sincrético, para, em seguida, tratar de suas formas de interação e descrever o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa de criação do objeto seguindo as premissas de Floch (1986). Destarte, notamos que se trata de uma tela que não faz uso do chassi, no qual se esboça o que parece ser um mapa; além disso, notamos o uso da palavra: nomes do que parecem ser rios, como “Rio Grande” e “Tietê” que acabam por afirmar que se trata, de fato, de um mapa hidrográfico; substantivos, como “confusão”; expressões como “fala mansa” e “olhar fundo”; assim como a frase: “Todos os rios levam a sua boca” que apontam, por outro lado, para um caráter poético do texto instituindo uma espécie de cena de leitura.

Floch (1986), a partir da obra de Barthes, faz uma distinção entre 1. modo sintagmático e 2. modo paradigmático de fazer sincrético. O primeiro trabalha com o acréscimo, superposição, e as relações se fazem por adição de sentido em reiteração ou contraponto. O

segundo, diferentemente, associa materialidades distintas, por meio de uma relação *in absentia*, num mecanismo de intertextualidade, em que o “segundo texto retoma o primeiro para produzir um novo sentido”, a partir das qualidades materiais de outra forma de expressão, como seria o caso de pinturas que fazem referência a uma obra literária (TEIXEIRA, 2004, p.236). Observando superficialmente a obra de Leonilson, podemos pensar de início no modo sintagmático, pois trabalha, aparentemente, com a superposição de linguagens.

A partir disso, separamos texto visual e texto verbal, seguindo primeiro as premissas de Floch (1986) em sua análise de Semiótica Plástica da obra de Kandinsky e, em seguida do anúncio publicitário do cigarro *News*; neste último caso, objetivamos perceber ao final a homologação de ambas as linguagens presentes no quadro de Leonilson.

Conforme Dondero (2015, p.54), as imagens devem ser analisadas a partir de uma semiótica que considere a enunciação corporal na base da própria mediação semiótica. “A imagem reivindica o fato que sua enunciação, aferente a uma linguagem visual, é intimamente ancorada em uma enunciação corporal, na medida em que deve ser percebida como objeto material dotado de um suporte de inscrição”. Tendo em vista essa corporeidade da imagem e seguindo a estruturação de Floch (1985) em sua análise de *Composition IV* (1911), de Kandinsky, podemos pensar que o quadro aqui analisado também se apresenta como um espaço fechado que articula ao mesmo tempo linhas e um certo número de planos coloridos. Em alguns casos, os planos têm como limites as linhas, em outros, os planos coloridos se limitam a si mesmos. Para esclarecer tal organização, podemos pensar que a obra pode ser dividida em quatro quadrantes facilmente identificados a partir das cores: verde azulado e laranja amarelado. Estas se colocam lado a lado tanto na parte superior quanto na parte inferior em sentido invertido, formando uma espécie de xadrez. Contudo, as partes não são simétricas e a parte inferior esquerda ocupa um espaço maior da tela, enquanto a inferior direita ocupa um espaço menor. Sobreposto a este fundo, vemos uma rede de faixas brancas, delimitadas por linhas mais escuras e mais finas (que as fecham), que podem se cruzar ou não e que convergem para uma elipse rubra na área central da tela. Inserida nestas faixas encontram-se as palavras que serão analisadas ao final.

Continuando o trajeto de Floch (1986), podemos pensar, então, que o quadro de Leonilson parece se articular em quatro partes (direita, esquerda e superior e inferior) que se opõem a partir de

uma compreensão paradigmática (o reconhecimento da co-presença no quadro de termos opostos de quaisquer categorias visuais constitui a projeção do paradigmático sobre o eixo sintagmático: tal organização permite falar de estruturas textuais) e de acordo com uma compreensão sintagmática (a combinação de formas é sempre binária, mas ele se faz por uma dupla recuperação à direita e pelas duas simetrias à esquerda (FLOCH, 1986, p.44, tradução nossa).

Quadro: *Todos os Rios* (1989), José Leonilson



Fonte: Catálogo da Exposição *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, realizada em 2012 pela Fundação Iberê Camargo (p.37)

A hipótese seria de que este espaço fechado e articulado do quadro institui um “conjunto significante”. Floch (1986) considera que a organização contrastiva percebida a partir da co-presença de termos opostos da categoria visual permitiria falar de “estrutura textual”. As unidades sintagmáticas constituem formantes (“*formants*”), isto é, a partir de Greimas e Courtés, partes da cadeia do plano de expressão e cada uma corresponde a uma categoria do plano do conteúdo. Neste caso, um formante figurativo, ou um formante constituído por um dispositivo de expressão no qual a grade de leitura do mundo natural articula um significado, e que é transformado em signo-objeto. Floch, para analisar a obra selecionada de Kandinsky, busca no conjunto de obras produzidas encontrar traços que permitam ler os traços não figurativos de *Composition IV* (1911). Segundo o teórico, o reconhecimento de “*formant*” dentro de obras do *corpus* e o estudo de sua redução, permite reunir todo um conjunto de obras onde, por exemplo, ‘*le cavalier*’ está mais ou menos figurativizado pela adição de signos-objetos. Deixando Kandinsky e aplicando ao caso de Leonilson, observamos no conjunto de obras os caminhos cartográficos que costuma trabalhar. Ademais, observamos o conceito de catálogo de seu trabalho. À vista disso, podemos interpretar *Todos os Rios* (1989) seguindo os apontamentos teóricos de Floch (1986).

Observando as categorias visuais do quadro, podemos perceber o contraste entre as partes. No plano de expressão visual, no que toca à composição cromática, notamos a contraposição das cores do fundo. A partir do círculo cromático, sabemos que as cores complementares se localizam do lado oposto do círculo e se contrastam e se complementam criando um efeito intenso no quadro. Analisando, a partir disso, o fundo da tela de Leonilson, observamos que o artista faz uso, como anteriormente mencionado, do laranja amarelado e do azul esverdeado. Laranja e azul são cores complementares o que cria esse forte impacto visual, pois ambas as cores são realçadas. Ainda a respeito da categoria cromática, o círculo ao centro aponta não para um contraste, mas sim para uma harmonização. O vermelho é cor análoga ao laranja e ao violeta, o que harmoniza com um dos tons do plano do fundo. Ademais, se pensamos, por exemplo, em harmonização triádica, azul, vermelho e amarelo harmonizam entre si. Deste modo, ao passo que há uma oposição entre as cores do fundo, o círculo em vermelho em sobreposição harmoniza o conjunto.

No que diz respeito à organização da superfície, observamos paralelismos horizontais e verticais do que denominamos jogo de xadrez e a oposição a partir do sintagma linear das faixas sobrepostas. Percebemos, assim, como Floch (1986) percebeu a respeito do anúncio publicitário, que a oposição fundamental é formada pela /composição regular/ vs. /composição irregular/. A regularidade oposta à irregularidade tanto da superfície e do cromatismo representa a continuidade oposta à descontinuidade. Conforme Floch (1986), esta é “uma das grandes categorias que ordenam as projeções do espaço, quer essas projeções se façam por cores ou por entrelaçamento de linhas” (p.32). Podemos, contudo, propor também o par harmonia vs. desarmonia, por motivo que a frente ficará mais claro.

O estudo das qualidades visuais como qualidades de expressão pode ser justificado a partir da análise do conteúdo do quadro. Por outras palavras, como qualidades que influenciam na produção de sentido: “não há expressão senão em relação a um conteúdo, não há significante senão em relação a um significado” (FLOCH, 1986, p.34). Deste modo, para estudar o significado do quadro, partiremos dos diferentes signos, palavras e imagens, cujo encadeamento constitui a manifestação. O quadro, tomado em sua totalidade, representa um mapa hidrográfico, como já apontado. Algumas das palavras servem para nomear rios e outras para conjugar a subjetividade desse eu-lírico que busca um complemento em um outro indivíduo.

Podemos então, primeiramente, nos questionar a respeito do conteúdo de sentido de um mapa. Sabemos que este se caracteriza pela representação gráfica, em escala reduzida, da superfície total ou parcial da Terra. O mapa hidrográfico, por seu turno, identifica bacias

hidrográficas, oceanos, lagoas, arquipélagos, ilhas, etc. Deste modo, qualquer que seja a forma de apresentação do mapa, ele representa determinado espaço e acaba por servir, em muitos casos, de orientação a viajantes com seus gráficos e desenhos. Vimos o caráter migratório e a “cartografia do desejo” do conjunto de obras de Leonilson; além disso, vimos também o aspecto subjetivo, de diário desta.

Em um primeiro momento, a partir da ideia de cartografia, a dupla de cores azul esverdeado e laranja amarelado podem opor os conceitos de mar vs. terra; de umidade vs de secura da terra. As faixas brancas nomeadas, devido ao uso dos nomes de rios brasileiros, acabam por demarcar seus significados de rios convergentes que vão a desembocar no círculo central. À vista disso, podemos pensar no aspecto metafórico de *Todos os rios* (1989). Como já mencionado, muitas das obras de Leonilson trabalham com a evocação de um outro que pode se transformar em um “nós”. A partir do estudo do plano da expressão, podemos sugerir que as oposições se referem à harmonia vs. desarmônia que no plano do conteúdo indica a conjunção vs. a desconjunção com esse objeto amoroso, esse outro. O laranja, a terra, o seco apontariam para a conjunção do sujeito lírico, ao passo que o azul, o mar, o úmido, apontariam, por sua vez, para a desconjunção. Existe uma necessidade do encontro, de conjugar o território amoroso, ao mesmo tempo que existe o processo da penitência ou da crueldade da solidão (CASSUNDÉ, 2012, p.57) e isso se reflete na oposição cromática. Laranja simbolicamente é uma cor que retrata ânimo, ou seja, felicidade do encontro; a terra e o seco, a solidez, a firmeza do estar com o amado. O azul é a cor da melancolia, do estar só; o mar, a insegurança, o vagar sem saber o que virá.

Por fim, mencionamos a oposição regularidade vs. irregularidade a partir das faixas sobrepostas aos planos verticais e horizontais do fundo. No que concerne às faixas brancas, elas representam os rios em si que cortam esse plano de fundo opositivo (mar e terra). A imagem das águas e dos rios em si mesma engendra uma oposição, pois ao mesmo tempo que servem de caminho, para os românticos, também representa a morte, isto é, uma vez mais, a conjunção vs. desconjunção de um possível “nós”. Destarte, o rio é duplo: caminho de união e caminho de separação.

Ao mesmo tempo, contudo, que existe essa oposição da conjunção vs. desconjunção, existe também a busca, que poderia ser encontrada na harmonização dos opostos a partir da elipse vermelha. Este círculo rubro apresenta um forte caráter metafórico, pois, em um primeiro momento pode ser visto como a marcação no mapa de um ponto de encontro, mas também pode ser visto a partir de uma leitura erótica simbolizando a boca do outro para a qual os rios guiam

o eu lírico. Além disso, um aspecto que pode ser levado em consideração a respeito desse signo seria sua ligação com a ponte, encontrada em diversas obras do artista.

A ponte, para Leonilson, aparece como ligação de dois opositos que não se ligam. Os lados separados por uma barreira imposta pelo próprio homem. A própria impossibilidade de atravessar um rio. A ponte, assim, aparece como possibilidade de união, de transposição e ligação com o outro. Conforme o próprio artista (apud RESENDE, 2012), simboliza ainda a busca de comunicação e a ruptura de barreiras entre os indivíduos. Com isso, o ponto central seria esse chegar a uma conjunção estabelecendo um “nós”.

Segundo Floch (1986), tais hipóteses de análise resultam da organização plástica da imagem e deixariam de existir caso essa organização fosse ou destruída ou construída de outro modo. Contudo, por se tratar de uma obra sincrética a análise não é interrompida na mera análise imagética. Por fim, é preciso observar as construções linguísticas de maneira a perceber se, assim como no plano da imagem, constrói a ideia de conjunção vs. desconjunção e busca do eu lírico.

No que toca à linguagem verbal, ou aos enunciados linguísticos, podemos pensar, inicialmente, na existência de dois. O primeiro se forma pela nomeação dos rios e o segundo aponta para a subjetividade (fala mansa, confusão, olhar fundo). O primeiro dá, de alguma forma, a identidade abstrata, ideológica, do mapa. A segunda manifesta a identidade figurativa de um sujeito lírico (FLOCH, 1986). O enunciado-divisa, poder-se-ia apontar como “Todos os rios levam a sua boca”. Nos voltando agora para a expressão linguística que remete à manifestação visual, podemos pensar na ideia do encontrar-se só do sujeito e do estar em conjugação com o objeto amatório. O enunciado-divisa “Todos os rios levam a sua boca”, institui por sua vez um possível caráter migratório, de forma análoga ao círculo rubro. Questionamo-nos, então, como Floch (1986) se questionara, a respeito da expressão sonora. É imperioso, assim, nesta etapa da análise, observar se a expressão sonora se apresenta como uma organização binária.

Iniciaremos com a análise dos nomes dos rios. No caso do quadro de Leonilson vemos a seguinte demarcação hidrográfica: Piracicaba, Pardo, Paraná, Turvo, Paranapiacaba, Jaú, Itú, Tietê, Rio Grande e a indicação de um lago. Todas as faixas brancas nomeadas convergem para o centro da tela, onde desembocam. Observando a natureza fonética deste grupo, percebemos que o ritmo repousa principalmente sobre plosivas bilabiais e alveolares, ou seja, consoantes que são pronunciadas pela expiração de ar que é bloqueado por um obstáculo bucal, o que interrompe momentaneamente a sua corrente, e que acaba “explodindo” quando aberto; pelas

palavras de Floch (1986), são consoantes cuja articulação impõe uma oclusão do canal oral seguida de uma abertura brusca. Já no segundo grupo, formado por “confusão”, “fala mansa”, “olhar fundo”, expressões que também estão inseridas nas faixas brancas, temos maior recorrência de fricativas e nasais, consoantes constitutivas, ou seja, cuja articulação comporta uma constrição e não uma oclusão.

Conforme Floch (1986, p.41), se considerarmos as duas partes, isto é, as “duas unidades da cadeia de expressão sonora como formantes (os significantes) das duas unidades semânticas” que são de um lado o estar em conjunção e do outro estar em desconjunção com o outro, reencontraremos a “junção das duas oposições tal como ela tinha sido extraída no estudo da manifestação visual” do quadro:

expressão: descontinuidade vs. continuidade

conteúdo: /conjunção/ vs. /desconjunção/

Isso se deve ao fato de que as produções sonoras realizam no primeiro grupo uma descontinuidade e no segundo uma continuidade.

Contudo, apesar de Floch encontrar a oposição no anúncio do cigarro *News*, no caso do quadro de Leonilson, afora a relação binária, temos a relação de harmonia que podemos localizar no enunciado-divisa: “Todos os rios levam a sua boca”. Para levar a análise a cabo, podemos dividir o enunciado em dois: 1. todos os rios e 2. levam a sua boca. Na primeira segmentação temos a recorrência de plosivas e no segundo, de constitutivas. Destarte, podemos ver a harmonização do binarismo neste enunciado, assim como ocorreu com a harmonização cromática do vermelho na elipse central da tela. Ademais, no que tange a uma possível análise fonológica do enunciado-divisa, podemos propor a seguinte leitura: a recorrência de -s na primeira segmentação remete ao som das águas do rio a correr. Na segunda, vemos o reaparecimento do -s que mantém a imagem do rio e o último termo (boca) apresenta uma bilabial plosiva que sugere o encontro, a explosão de um beijo nos lábios para os quais guiaram as turbulentas águas.

À vista do que foi exposto até aqui, é importante perceber que

o fato de haver um material sonoro e um material visual para a expressão do [quadro] não implica que seja preciso considerá-lo como constituído de uma mensagem linguística e de uma mensagem icônica. Nesse [quadro], material sonoro e material visual manifestam a mesma forma de expressão, a mesma estrutura de qualidade independentemente de suas manifestações (FLOCH, 1986, p.41).

Conforme o teórico, a linguagem se caracteriza como uma rede de relações e também de oposições conceituais – de ‘categorias semânticas’ a partir da terminologia semiótica. Com isso, podem servir para constituir o plano da expressão ou o plano do conteúdo. Além disso, podem constituir “a expressão e o conteúdo, criando um efeito de motivação do signo, permeabilidade dos dois planos da linguagem – normalmente e teoricamente – unidos de maneira arbitrária” (FLOCH, 1986, p.44).

A significação do quadro, então, segundo Floch (1986), repousa sobre um tipo de linguagem denominada de “semi-simbólica”. Esta caracteriza-se não pela conformidade de elementos de expressão e do conteúdo isolados, mas pela conformidade de certas categorias desses dois planos. O mesmo sistema semi-simbólico deste quadro,

a mesma junção de uma oposição de expressão e de uma oposição de conteúdo foi constituída a partir de duas linguagens de manifestação que não só se diferem entre si pelos materiais em que se realizam, mas também se distinguem ambas do sistema semi simbólico, pois a imagem figura e o texto remetem, direta ou indiretamente, a estes dois sistemas simbólicos que são, respectivamente, o mundo natural e a língua natural (FLOCH, 1986, p.43).

A expressão visual e o conteúdo linguístico encontram-se, então, homologados. Enquanto nos cadernos e agendas, e mesmo em papéis avulsos, os escritos de Leonilson se apresentam como textos autônomos, no espaço dos construtos artísticos, e em *Todo os rios* (1989) – como tentamos demonstrar – eles se homologam às imagens. A palavra potencializa os sentidos da imagem, assim como esta potencializa a palavra, isto é, como Klinkenberg citado ao início, o nível de redundância aumenta. Com isso, podemos pensar na relação sintagmática proposta por Floch (1986).

Considerações finais

O sincretismo foi aqui definido como textos cujo plano de expressão se caracteriza pela mobilização de múltiplas linguagens apreendidas na mesma enunciação, isto é, as várias linguagens de manifestação se submetem como texto a uma enunciação única que confere unidade à variação (FIORIN, 2009; FARIA; SOUSA; TEIXEIRA, 2014). Outrossim, conforme Floch (1986), “a primeira condição para a existência de uma semiótica sincrética é, pois, a superposição dos conteúdos, mas não a da expressão” (apud FIORIN, 2009, p.35).

Aplicando a teoria semiótica na análise do quadro de Leonilson, *Todos os rios* (1989), procuramos confirmar a homologação entre o texto visual e o texto verbal a partir de algumas considerações de Floch (1986). Com isso, foi observado que, de fato, há uma superposição dos conteúdos, ao passo que, no que diz respeito aos planos da expressão, estes se encontram em consonância.

Com efeito, a relação entre obra visual e texto verbal é complexa. Assim como no caso de Magritte apontado no início do trabalho, alguns reconhecem a obra aqui trabalhada como “Todos os rios levam a sua boca”. Essa realidade entra em concordância com a afirmação de Beck (2019) de que o deslocamento de palavras da obra para o título aponta para uma dificuldade de apreensão desta num espaço visual; não se apreende a palavra enquanto elemento pictural. Com isso, os estudiosos podem fazer um movimento de divisão: enquanto os pesquisadores do campo das artes visuais exploram o funcionamento do signo na pintura, aqueles das Letras propõem a obra como poesia visual.

A significação do quadro, na verdade, repousa sobre a acoplagem de oposições de expressão e de conteúdo, o que para Floch (1986) é característica da produção poética. Devido a co-ocorrência, no plano da manifestação, de dois discursos paralelos, a obra manifesta um discurso poético homologando o discurso visual e cromático, e também sonoro; por outras palavras, cada discurso em seu nível autônomo produz regularidades formais comparáveis e homologáveis que seguem uma dupla gramática poética situada no nível das estruturas profundas (FLOCHJ, 1986).

REFERÊNCIAS

ABREU, Matheus de; NOGUEIRA, Barbara. Aspectos subjetivos em Leonilson: algumas possibilidades de análise. In: *Revista da Fundarte*. n.49, p.1-15, abril-junho, 2022.

BECK, Ana Lúcia. Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais. Orientador: Icleia Maria Borsa Cattani. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 179 f., 2019.

CASSUNDÉ, Bitú. Sobre o vulcão. In. CASSUNDÉ, Bitú; RESENDE, Ricardo. (Org.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p.39-57

DONDERO, Maria Giulia. A semiótica visual entre princípios gerais e especificidades: a partir do Groupe μ. In: *Estudos semióticos*. p.53-62, dezembro, 2015.

FARIA, Karla; SOUSA, Silvia; TEIXEIRA, Lucia. Textos multimodais na aula de português: metodologia de leitura. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v.10, n.2, p.314-336, jul-dez, 2014.

FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. In. OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. (org.). *Linguagens na Comunicação: desenvolvimento da semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.15-40.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris, Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamin, 1986. 227 p.

FLOCH, Jean-Marie. *Semiótica Plástica e Linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “New”*. Tradução de José Luiz Fiorin.

LEONILSON, José. Todos os Rios Levam a sua Boca (1989). Tinta acrílica sobre lona, 212x100 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. In. CASSUNDÉ, Bitú; RESENDE, Ricardo. (Org.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 35.

MACIEL, Maria Ester. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In. CASSUNDÉ, Bitú; RESENDE, Ricardo. (Org.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p.29-37.

MATTOS, Marina Baltazar; RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Todos os rios levam a sua boca”: migração e poesia em José Leonilson. In: *Tessera*. Uberlândia, MG, p.100-118, fev-jul, 2021.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In. CASSUNDÉ, Bitú; RESENDE, Ricardo (Org.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p.11-27.

TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. *Gragoatá*. Niterói, n.16, p.229-242, 1. sem. 2004.